

---

*Ethnologie religieuse de l'Europe***L'autre de la religion : cosmologies, créations et esthétiques**

Conférences de l'année 2012-2013

(en collaboration avec Michèle Coquet, directrice de recherche au CNRS)

**Giordana Charuty****Electronic version**URL: <http://journals.openedition.org/asr/1268>

DOI: 10.4000/asr.1268

ISSN: 1969-6329

**Publisher**

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

**Printed version**

Date of publication: 20 December 2014

Number of pages: 275-282

ISSN: 0183-7478

**Electronic reference**

Giordana Charuty, « L'autre de la religion : cosmologies, créations et esthétiques », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [Online], 121 | 2014, Online since 20 November 2014, connection on 04 March 2020. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1268>

---

Tous droits réservés : EPHE

***L'autre de la religion : cosmologies, créations et esthétiques***

*(en collaboration avec Michèle Coquet, directrice de recherche au CNRS)*

Le nouveau séminaire qui débute cette année entend faire dialoguer l'anthropologie religieuse et l'anthropologie des arts pour interroger les liens entre créations (qu'il s'agisse de représentations matérialisées ou mentales) et catégories ontologiques (qu'elles relèvent ou non du religieux) ainsi que les principes, communs ou divergents, qui motivent leur élaboration. À partir d'ethnographies diverses, nous interrogerons aussi bien :

1. La part esthétique des rites et des émotions qu'elle suscite, qu'il s'agisse de la construction des lieux (sanctuaires), du matériel de culte (statuaire, images, mobilier), des scénographies (sons, gestes, textes), de la figuration et de l'animation des entités convoquées dans l'action rituelle, des représentations cosmologiques.
2. Des créations (peintures, sculptures, architectures) qui font essentiellement l'objet, depuis le début du <sup>xx</sup>e siècle, dans les sociétés occidentalisées, de catégorisations esthétiques (art des fous, art brut, art populaire, art contemporain) mais qui, pour leurs créateurs, sont investies du pouvoir de recréer un monde et une métaphysique.

**I. Pourquoi et comment associer anthropologie religieuse et anthropologie des arts ?**

Nous avons consacré les trois premières séances du séminaire à deux auteurs au statut opposé dans l'histoire de la discipline : le premier, Ernst Grosse (1862-1927), est le plus souvent ignoré des anthropologues<sup>1</sup> ; bien que tardivement traduit en français, le second, Franz Boas (1852-1942), est tenu pour le fondateur d'une anthropologie de l'art. Les considérer ensemble permet de mieux comprendre comment, au tournant des <sup>xix</sup>e et <sup>xx</sup>e siècles, l'affirmation d'une faculté esthétique universelle sous-tend le passage soit à une « science de l'art », intégrant l'apport du savoir ethnologique sur les cultures non occidentales, soit à une anthropologie de l'art, essentiellement construite à partir des productions esthétiques des Indiens d'Amérique. Le renversement de perspective introduit par Ernst Grosse dans *Die Anfänge der Kunst* (1894)<sup>2</sup> repose sur le souci de supprimer toute hiérarchisation

1. C'est le cas de l'entrée « Anthropologie de l'art » due à Carlo Severi, dans P. BONTE, M. IZARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris 1991, p. 81-85. S'y trouve exclusivement mentionnée la perspective évolutionniste de Gottfried Semper (1803-1879), comme première étude de l'art primitif dans le cadre d'une histoire comparée des styles – *Der Styl* (1860) – qui ne se limite pas à une enquête sur les origines de la représentation artistique.

2. La traduction française paraît chez Alcan en 1902, mais il faut attendre 2009 pour qu'elle soit rééditée par les éditions Esthétique du Divers. Voir W. VAN DAMME, « Ernst Grosse and the "Ethnological Method" in Art theory », *Philosophy and Literature* 34/2 (2011), p. 302-312.

entre les arts primitifs et les arts occidentaux, en prenant pour modèle, assure l'auteur, la science des religions qui se construit en allant des formes les plus simples aux formes les plus complexes. Il s'agit de définir les principes élémentaires de l'expérience esthétique, qui n'exclut nullement la signification pratique, en donnant la priorité aux exégèses indigènes, même si elles contredisent nos classifications. Ernst Grosse privilégie la réception des œuvres, c'est-à-dire les effets produits par divers artefacts dans le regard du groupe social auquel ils sont destinés ; Boas, dans *Primitive Art* (1927)<sup>3</sup>, privilégie le point de vue du créateur de formes, la formation du style par rapport à l'exigence ou, au contraire, l'indifférence à l'égard de l'iconicité comme modalité figurative, ainsi qu'aux contraintes techniques et aux espaces à décorer.

L'importance, dans les deux cas, de la question de la parure, entendue de manière non normative comme toute intervention technique sur le corps qui en modifie l'apparence, a été revisitée par les analyses ethnologiques contemporaines qui ont, ensuite, été présentées : l'art des scarifications pratiqué par les femmes Bwaba du Burkina Faso<sup>4</sup> et le renouveau de l'art du tatouage à Samoa (Sébastien Galliot). Alors qu'il n'a ni les documents, ni les instruments intellectuels pour catégoriser les différents modes d'expression plastique, Ernst Grosse apparaît comme celui qui pose les bonnes questions pour mettre au jour des dimensions signifiantes du faire technique qui ne sont pas de l'ordre d'une sémantique, mais d'une pragmatique.

Plusieurs exposés ont repris à leur compte la notion d'« agentivité » proposée par Alfred Gell<sup>5</sup>. Mais cette référence récurrente ne conduit pas, comme le voulait l'auteur, à élargir la notion anthropologique d'« art » à tout artefact susceptible de produire un effet de fascination, de part son excellence technique. Elle a été essentiellement mobilisée pour décrire la dimension performative des objets rituels et des réseaux de relations sociales qu'ils matérialisent, sans nécessairement relever d'une technologie de l'enchantement. Prendre en compte la dimension matérielle des religions afro-cubaines, longtemps négligée au profit d'analyses sociologiques, symboliques, cosmologiques, conduit, tant pour la *santería* que pour le *Palo Monte* cubains, à restituer toute leur place aux objets, porteurs des intentionnalités de leurs créateurs, afin de décrire les dynamiques religieuses qu'ils actualisent. Ainsi, Emma Gobin a suivi le parcours parallèle d'artefacts dénommés *fundamentos* – littéralement « fondements » – et des initiés pour montrer comment, dans la *santería*, ces objets participent à la construction rituelle du sujet *santero*, en matérialisant notamment les relations de parenté initiatique. Katerina Kerestetzi a, pour sa part, montré comment les *paleros* font des esprits des morts leurs alliés en les installant dans un corps matérialisé par un chaudron, la *nganga*, où l'esprit retrouve des attributs propres à la vie (croissance, besoins, désirs), tandis que la logique de fabrication qui équivaut à l'engendrement d'un être complexe l'éloigne de l'humain, en transgressant

3. Trad. fr. : *L'art primitif*, Adam Biro, Paris 2003. Introduction de Marie Mauzé.

4. M. COQUET, « Rendre visibles différentes formes de contrat social et culturel : les images scarifiées des Bwaba (Burkina Faso) », repris dans : « À main levée. La scarification comme oeuvre », *L'esthétique du geste technique*, *Gradhiva* 17 (2013), p. 94-117.

5. A. GELL, *Art & Agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.

les catégories ontologiques et les oppositions conceptuelles<sup>6</sup>. Dans ces deux cas, la notion d'« agentivité » renvoie davantage à la complexité des intentionnalités que matérialisent les objets, qu'à une nouvelle théorie anthropologique de l'art.

Les pratiques et les objets examinés dans ces premières séances ont suscité l'intérêt des critiques d'art, avant d'attirer l'attention des anthropologues, alors même qu'ils sont inséparables de la situation rituelle dans laquelle ils prennent place. Lorsqu'elle est mise en avant, leur dimension « esthétique » est tributaire soit de leur capacité à opérer la transformation attendue des corps humains auxquels elles sont destinées (les scarifications), soit de leur déplacement dans un autre contexte culturel (les tatoueurs de Samoa qui font reconnaître leur art en Occident).

## II. Créations singulières

Nous avons, successivement, quitté l'espace du rite pour aborder des créations singulières à tous les sens du terme : des œuvres d'individus qui, dans nos sociétés occidentales, sont eux-mêmes jugés comme « singuliers », excentriques, etc. Cinq séances ont ainsi été consacrées à ce que l'on appelle communément « art naïf » ou « art brut ». Elles ont montré, chacune à leur façon, la nécessité de défaire des catégorisations esthétiques qui ont pris la relève de la catégorie d'« art populaire » pour réinsérer ces qualifications du travail créateur dans des contextes sociologiques et une conjoncture historique précise.

Le cas de Séraphine de Senlis, exploré l'année précédente à partir de sa mise en fiction cinématographique<sup>7</sup>, a été repris du point de vue de la diversité des imaginaires esthétiques et religieux qui, depuis un siècle, la construisent comme artiste autodidacte « inspirée ». Sous un titre éloquent – *De Bismarck à Picasso* (2008) – les mémoires de son premier découvreur, le collectionneur et marchand d'art Wilhelm Uhde, nous ont servi de guide pour distinguer la « religion de l'art » à laquelle adhère celui qui fut le promoteur de « primitifs modernes », par opposition à l'imaginaire marial qui sous-tend, trente ans plus tard, le travail biographique des commentateurs, psychiatres ou critiques d'art. Le portrait publié par Uhde en 1949, dans *Cinq maîtres primitifs*, associe durablement l'artiste autodidacte Séraphine de Senlis à un ensemble de peintres sans formation académique – le Douanier Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant – composant un pôle opposé à la perte de la figuration qui a croisé, entre les deux guerres, un plus vaste débat sur l'art populaire. L'« esprit gothique » qu'elle incarne met en correspondance un lieu, une histoire et une ferveur créatrice, à distance de la « question gothique », c'est-à-dire des débats induits en histoire de l'art par l'affirmation des nationalismes<sup>8</sup>. À l'opposé, le légendaire qui formule un mythe

6. K. KERESTETZI, « Fabriquer une nganga, engendrer un dieu (Cuba) », *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* 8 (2011).

7. *Séraphine*, film de Martin Provost (2008).

8. La rédaction de la revue *Formes* invite les lecteurs à répondre aux deux questions suivantes : « 1° Le gothique est-il une acception de style plastique et architectural, limité à une époque (un concept historique) ou la manifestation d'un état d'esprit (un concept psychologique) ? 2° Dans quelle mesure les Gallo-Romains et les Germains ont-ils contribué à la naissance et au développement du gothique ? », « Les origines de l'art gothique. Enquête », *Formes* 1 (1929), p. 12. Elle publie les

d'origine de l'activité créatrice reprend la forme de vie à l'envers qui sert, localement, à penser au féminin une marginalité sociale et psychique pour l'associer au modèle des apparitions mariales qui se trouve, lui-même, subverti par l'injonction – de l'Ange gardien ou de la Vierge – à créer : « Séraphine écoute-moi : il faut te mettre à dessiner ». Le premier à introduire le motif d'une intervention surnaturelle, le médecin psychiatre Henri Gallot, originaire de Senlis, publie un long article dans *L'Information artistique*, en mai 1957, partiellement repris en 1968, qui compose le portrait, physique et psychique, d'une « originale » dont les chroniqueurs suivants vont amplifier les traits selon la logique qualifiant une féminité désordonnée. Les deux biographies d'Alain Vircondelet accentueront le catholicisme marial de cette composition narrative en identifiant, de manière caricaturale, Séraphine à une nouvelle Bernadette de Lourdes. Attentive, au contraire, aux divers lieux de leur énonciation, l'écriture cinématographique résout l'articulation conflictuelle de cette pluralité de représentations du processus créateur dans un montage de points de vue sur des états de corps au travail, dont la coprésence relance les « mystères » de la création et l'épiphanie du tableau peint<sup>9</sup>.

Second dossier : le « Palais idéal du Facteur Cheval », à Hauterive, qui a fait l'objet, en 1969, grâce à André Malraux d'un classement aux Monuments historiques en tant qu'exemple, alors unique, d'architecture naïve. Sa découverte par André Breton en 1931 a inauguré l'engouement de peintres, d'écrivains, de photographes et de cinéastes proches du mouvement surréaliste. Ainsi, encore en 1958, Ado Kirou peut réaliser un *Palais idéal* pour reconduire le cinéma à sa vocation surréaliste, en affirmant une esthétique onirique. Après avoir présenté les données biographiques rendues disponibles par les nombreuses études consacrées à l'œuvre de Ferdinand Cheval<sup>10</sup>, nous avons décrit les différents imaginaires et savoirs qui se trouvent matérialisés et « réconciliés » dans le monument : l'imaginaire archéologique, un catalogue des styles architecturaux, la Bibliothèque des Merveilles, les temps bibliques et géologiques, le récit de l'Église et le récit historique de l'École de la III<sup>e</sup> République. On peut lire les quatre façades comme s'opposant deux à deux. Les façades Nord-Sud opposent les temps bibliques aux temps géologiques ; les façades Est-Ouest opposent les créations d'un Dieu architecte aux réalisations des Grands Hommes. Ainsi on peut lire la façade Est de gauche à droite comme le mouvement de l'Humanité qui passe des temps anciens ou primitifs à la Nation française qui conjugue harmonieusement la Patrie, la République et le catholicisme

---

réponses d'Émile Mâle, Josef Strzygowski, Louis Bréhier, Hans Karlinger, Konrad Escher, Élie Faure ainsi qu'une lettre ouverte de Uhde. Roland Recht a reconstruit les conditions historiographiques et idéologiques des thèses de Uhde développées dans des textes inédits sur le « développement de l'homme européen dans l'esprit grec » ainsi que les deux perspectives que dessinent les réponses : recourir à des concepts nationalistes ou bien analyser le style en clé psychologique : R. Recht, « L'histoire de l'art en France (2) », séminaire au Collège de France (2002-2003), [www.college-de-france.fr/media/roland-recht/UPL56820\\_recht.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/roland-recht/UPL56820_recht.pdf).

9. G. CHARUTY, « Les trois anges de Séraphine de Senlis », *Créations, fictions, Gradhiva* 20 (2014), p. 108-137.

10. L'étude la plus complète est celle de J. P. JOUVE, Claude PRÉVOST et Clovis PRÉVOST, *Le Palais idéal du facteur Cheval : quand le songe devient réalité*, ARIE, Paris 1995.

marial : la grotte de la Vierge est en position symétrique, en haut à droite, du « musée anti-diluvien », en bas à gauche, où sont reconstituées en miniature les sédimentations géologiques à travers des couches de pierres nettement séparées ; le musée est gardé par les trois Géants.

À dix ans près, l'engagement de Ferdinand Cheval dans la construction de ses « grottes » est quasi-contemporain de l'engagement des sociétés savantes dans la constitution de l'archéologie préhistorique comme science. Celle-ci se constitue dans les années 1860-1870 et doit affronter la chronologie biblique. Chaque département se dote d'une société d'archéologie. Dans la Drôme, la « Société d'archéologie et de statistique » est créée en 1866, avec une quarantaine de membres actifs. Parmi les membres fondateurs, André Lacroix est le premier érudit local qui va regarder avec intérêt ce qu'il nomme une « curiosité ». Il exerce les fonctions administratives de gestion des traces écrites du passé en tant qu'archiviste. Mais ses intérêts sont bien plus vastes et témoignent de la non-spécialisation des érudits qui élaborent le récit local et régional des « petites patries », en traitant de tous les aspects d'un territoire : les données géologiques, les traces du passé préhistorique, l'histoire événementielle de l'Ancien Régime et de l'Église, mais aussi l'économie, les coutumes, la langue : ce qu'on appelle alors la « statistique ». Le texte d'André Lacroix paraît en plusieurs livraisons sous le titre : « Le tramway de la Galaure », fiction de voyage en tramway – la modernité du moment – qui révèle aux voyageurs « des souvenirs, des légendes et des faits véritables »<sup>11</sup>. Le Palais idéal se trouve ainsi décrit :

Une curiosité attend le voyageur à la sortie-ouest du village : c'est une construction rappelant en petit les âges préhistoriques et la période ogivale dans sa brillante évolution. Tout d'abord apparaît un tombeau avec clochetons, colonnes et ornements variés ; viennent ensuite d'autres groupes dont la destination n'est pas indiquée et qui dans leur ensemble forment une création originale.

L'architecte et le maçon de l'édifice entier est un facteur de la poste, M. Cheval, qui, dans ses tournées à Tersanne, a recueilli toutes les pierres de forme bizarre qu'il a rencontrées et les a placées habilement à l'endroit le plus propice à l'effet attendu. Il n'est pas permis de passer à Hauterives sans visiter le travail de patience et de bon goût du facteur, ancien militaire, qui n'ayant jamais reçu de leçon d'architecture laissera après lui une œuvre fort curieuse (p. 155-156).

Faire figurer la curiosité du facteur Cheval aux côtés des autres monuments villageois – la noblesse d'Ancien Régime, les édifices du culte catholique, la statuaire républicaine – invite à souligner, contrairement à la lecture des surréalistes, combien l'imaginaire archéologique qui habite le facteur est peu différent de celui qui anime les érudits, lorsqu'ils travaillent à une science des origines : si on entend par là le souci de faire surgir d'objets hétéroclites, de matériaux divers les traces d'humanités lointaines, et donc de les traiter comme des matérialisations de spéculations sur les commencements. Comme l'ont montré les études rassemblées dans *Imaginaires archéologiques*<sup>12</sup>, cet imaginaire est porté par l'ambition d'une reconstitution intégrale des humanités lointaines, sur le mode de la collection, de l'exposition

11. *Bulletin de la Société d'archéologie, d'histoire et de géographie de la Drôme* (1896), p. 153-162.

12. Cl. VOISENAT (éd.), *Imaginaires archéologiques*, MSH, Paris 2008 (Ethnologie de la France).

et du musée : ceux-ci invitent leurs visiteurs à un parcours de découverte sous la forme d'une opération de déchiffrement de formes lacunaires, qui glissent entre présence et absence, entre mort et vie. Enfin, ce savoir des origines garantit le lien entre une communauté et son territoire. Plus précisément, on peut relever une série d'analogies entre l'entreprise de Ferdinand Cheval et celle des collectionneurs de pierres taillées et de propriétaires de grottes préhistoriques.

Le récit d'origine de l'activité créatrice du facteur Cheval – une pierre qui l'envoie « rouler » comme si elle lui communiquait une sorte de décharge électrique – présente des affinités avec les pouvoirs singuliers attribués aux « cailloux » qui sont alors disputés entre paysans et archéologues. Ils sont documentés par des enquêtes ethnographiques contemporaines de l'entrée en préhistoire des diverses régions françaises. En 1880, les sociétés savantes reçoivent de la Société d'anthropologie de Paris un questionnaire préparant l'Inventaire des monuments mégalithiques à classer : menhirs, dolmens, alignements, pierres branlantes, etc. avec le légendaire qui leur est associé. Les données rassemblées pour le Midi de la France – Dauphiné, Provence –, montrent la saillance de ce qu'on appelle les « pierres de tonnerre », « *pedra de llamp* ». Alors qu'on les associe, ailleurs, à des géants, dont ce sont les armes, ou à des fées retirées sous terre dont ce sont les outils, dans tout le Midi on les fait plutôt tomber du ciel, au cours d'orages, et on en use comme d'un talisman contre la foudre. On assure qu'elles pénètrent dans le sol, autour des arbres frappés par la foudre, et qu'elles remontent peu à peu, d'année en année. Leur forme polie et aiguisée est prise en germant pour sortir du sol : le minéral partage des propriétés avec le végétal. Elles peuvent être bénéfiques ou maléfiques selon que, chaudes, elles provoquent l'incendie ou que, froides, elles l'éteignent. Trouver une pierre de tonnerre dans son champ porte chance, mesure le temps de vie de celui qui l'a trouvée, est garant de son bon destin posthume puisqu'elle le fait aller au Paradis. D'où les usages funéraires de ces « marteaux bénits » : on les fait embrasser aux agonisants, on les place dans le cercueil avec le chapelet pour que le défunt retrouve son chemin vers sa maison, ou encore dans la bouche du mort.

La « pierre d'achoppement » de Ferdinand Cheval est l'inverse d'une pierre polie : elle présente des formes difficiles à identifier mais qui suggèrent, elles-aussi, un artifice non humain : la nature. Elle exerce une attraction sur son découvreur en matérialisant l'injonction d'être le créateur d'une « merveille » et elle a, également, à voir avec le registre funéraire puisque le projet initial était celui d'un tombeau. Ferdinand se comporte aussi, par bien des aspects, comme un propriétaire de site préhistorique, à la réputation d'excentricité, à ceci près qu'il doit, non pas révéler le dessous du sol, mais tout construire à sa surface, pour rendre le passé visible et faire accéder « aux temps reculés » matérialisés dans un monument qui équivaut à un trésor local.

Mais on doit aussi considérer ce récit au regard de l'ensemble des procédures chrétiennes de découverte d'une image sainte. Il s'agit, le plus souvent, d'une statue de la Vierge qui identifie un nouveau lieu de culte, selon une modalité d'« apparition » très répandue d'une image « non faite de main d'homme » tout au long de l'Ancien Régime, pour qualifier un lieu cultuel en opposition structurale avec celui, institutionnel, de l'église paroissiale et de son saint patron. Ce légendaire

très commun est localement présent à N.-D. de Tournai, hameau proche du lieu de naissance du facteur Cheval, but d'un pèlerinage fréquenté par les nourrices. On peut dès lors identifier la série de différences qui déplacent le légendaire chrétien dans le registre du « destin » contre la coutume, pour donner sens à un monument qui, faute d'être consacré, n'est jamais achevé, ou plutôt que les écritures gravées sont chargées de consacrer à travers un répertoire d'énoncés normatifs, de sentences, de proclamations de valeurs.



